

aufzusuchen, muß auch der Kritiker - so schwierig es im Einzelfall immer sein mag - von der Beschaffenheit des vom Komponisten gewählten Materials ausgehen und nach der Angemessenheit von Mitteln und Zwecken fragen, wie Adorno formuliert. Der Kritiker muß also versuchen, zunächst eine werkimmanente Kritik zu entwickeln, erst von da aus können Psychologie und Soziologie über das Werk hinausgreifende Aufschlüsse geben.

Die Geschichte der Beethoven-Kritik, die zu schreiben lohnte, läßt die Vielfalt der eingeschlagenen Wege erkennen und sie gibt zugleich den Hinweis, daß eine Wahrung von Tradition nur dann möglich ist, wenn im historischen Bewußtsein, doch unter dem Blickwinkel der Gegenwart nach dem musikalischen Gesetz gefragt wird, nach dem Beethovens Werk einst angetreten und das in der musikalischen Gegenwart noch seine Gültigkeit zu behaupten vermag. Von hier aus könnten Interpretation und Kritik gleichermaßen befruchtet werden.

Anmerkungen

- 1 Th. W. Adorno, „Reflexionen über Musikkritik“, Symposion für Musikkritik I. (=Studien zur Wertungsforschung H. 1) hrsg. Harald Kaufmann, Graz 1968, 8 f.
- 2 „Einige Worte zu den vielen über Beethovens letzte Werke“, AmZ 31, 1829, 270-73.
- 3 AmZ 15, 1813-14, 73.
- 4 Zu Schumann, Brendel, und Griepenkerl vgl. die Ausführungen von C. Dahlhaus, „Klassizität, Romantik, Modernität. Zur Philosophiegeschichte im 19. Jahrhundert“, Die Ausbreitung des Historismus über die Musik im 19. Jahrhundert, hrsg. W. Wiora, Regensburg 1969.

Zofia Lissa

BEETHOVENS POLONIKA

Im Beethoven-Jahr ist es für uns Polen wichtig, diejenigen Fäden aufzuzeigen, die sein Schaffen mit der polnischen musikalischen Tradition verbinden. Von diesen Verknüpfungen zeugen die Bearbeitungen zweier polnischer Volkslieder, 7 Polonaisen, sowie die Polonaisen-Elemente in manchen anderen Werken Beethovens. Darüber hinaus - der weite Kreis polnischer Bekannten des Komponisten, von welchen einer ihn gar nach Polen eingeladen hatte ¹.

Im Sommer 1799 schreibt Beethoven in einem Brief an Karl Amenda in Kurland: „Gestern hat man mir eine Reise nach Pohlen im Monat September angetragen, wobey mich die Reise sowohl wie der Aufenthalt nichts kostet und ich mich in Pohlen gut unterhalten kann und auch Geld da zu machen ist, ich habe es angenommen ...“ ². Bekanntlich ist Beethoven jedoch nicht nach Polen gereist. Warum, wissen wir nicht.

Wer aber konnte diese Einladung angeregt haben? Man darf annehmen, daß diese Einladung höchstwahrscheinlich von Joseph Wölfl kam, dem berühmten österreichischen „Pianisten mit der Riesenhand“ und Meister in der freien Improvisation, der Ende des 18. Jh. mehrere Jahre lang in Warschau als Pianist und Pädagoge und einige Jahre am Hofe des Fürsten Ogiński wirkte. Kurz vor dem oben erwähnten Brief fand im Hause des Grafen Raymond von Wetzlar in Wien ein „Wettstreit der beiden Athleten auf dem Klavier“, d.h. Beethoven und Wölfl statt. Es war ein Wettstreit im Klavierspiel und in der freien Improvisation, aus welchem beide Konkurrenten mit großen

Lorbeeren hervorgingen; zum Schluß improvisierten sie gemeinsam auf zwei Klavieren. Im Jahre 1799 hielt sich Wölfl zwar nicht mehr in Warschau auf, er hatte aber genügend starke Beziehungen zu den Warschauer Höfen, um eine Einladung Beethovens zu veranlassen ³.

Wölfl war nicht der einzige Musiker, der Beethovens Interesse auf Polen hinlenken konnte. Beethoven kam in den aristokratischen Salons in Wien mit zahlreichen Polen zusammen. Unter den Subskribenten seiner Werke waren die Vertreter alter Magnatengeschlechter wie Ogiński, Poniatowski, Radziwiłł, Tyszkiewicz u. a. Die Kontakte mit der Gräfin Rosalia Lubomirska-Rzewuska gaben den Impuls zur Entstehung des Liedes „In questa tomba oscura“ (WoO 133) zu einem Text von Guiseppe Carpani. Die gesellschaftlichen Kontakte führten Beethoven mit vielen Polen zusammen. Zwar hat er sich persönlich mit Kleofas Ogiński, dem Autor populärer sentimentaler Polonaisen, und auch mit der bekannten polnischen Pianistin und Komponistin Maria Szymanowska nie getroffen ⁴, unterhielt aber nähere Beziehungen zu dem Komponisten Fürst Antoni Radziwiłł ⁵, dem er seine „Ouvertüre zur Namensfeier“ (op. 115) sowie ein Heft der schottischen Lieder für 1-2 Stimmen mit Chor widmete. Radziwiłł - ein ausgezeichneter Violoncellist - nahm in seinem Palais in Berlin an der Aufführung fast aller Streichquartette von Beethoven teil; er war auch Subskribent der „Missa Solemnis“.

Während einer kurzen Zeit wohnte Beethoven im Palais des Grafen Ossoliński in Wien. Er pflegte Beziehungen zu dem Grafen Michael Wielhorski, einem russifizierten Polen und Komponisten, sowie zu Graf Janusz Iljiński, ebenfalls Komponist, dessen Werke Beethoven sehr positiv beurteilte. Über Beethovens Kontakte mit anderen polnischen Komponisten wie Jan Kleczyński, Bazyli Bohdanowicz, die damals in Wien wirkten, ist uns nichts bekannt.

Beethovens Kontakte mit den Familien der polnischen Aristokraten mußten sich nicht ausschließlich auf die Salons beschränken. Die polnischen Aristokraten brachten nicht selten ihre Hauskapellen mit, in welchen häufig Musikanten bäuerlicher Abstammung spielten. Von einem dieser Kapellmitglieder hat Beethoven vermutlich die Texte und Melodien der beiden polnischen Volkslieder erhalten, die er in den Jahren 1816-1818 in seine Sammlung von Liedern verschiedener Völker (WoO 158) eingereiht hat.

Wie bekannt, hat Beethoven schon früh ein Interesse für die deutsche, die österreichische und die Tiroler Folklore sowie später für die Volkslieder Schottlands, Irlands und Wales' bekundet. In summa hat er in den Jahren 1792-1823 über 200 Volkslieder bearbeitet. Die zwei polnischen sind neben den 4 russischen Liedern und 1 ukrainischen Lied Ausdruck seines Interesses auch für die slawische Folklore.


Die beiden polnischen Lieder sind für die polnische Folklore besonders typisch: das eine ist ein Krakowiak, das zweite ein Oberek. Die polnischen Texte treten im Manuskript nur mit je einer Strophe auf, was darauf hinzuweisen scheint, daß sie dem Komponisten aus dem Gedächtnis vorgetragen wurden.

Erstaunlich ist, wie weitgehend Beethoven die tonalen Merkmale und die für das polnische Volkslied typischen Aufführungsmanieren beibehalten hat: Lydische Wendungen in der Begleitung, liegende leere Quinten in den Bässen, Verschiebung der Akzente auf den schwachen Taktteil, die in der Bearbeitung hervorragend unterstrichene Prosodie des Textes - das alles läßt die Vermutung zu, daß der Komponist die Lieder im lebendigen Vortrag gehört haben mußte. Daraus folgt die Hypothese, daß er sie von den Mitgliedern der polnischen Hofkapellen in Wien übernommen haben konnte. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß Beethoven sie während seines Aufenthalts im Jahre 1806 beim Fürsten Lichnowsky in Hradiste (früher Grätz) oder beim Grafen Oppendorf in Głogówek (Troppau) gehört hat, da diese Gegenden eine Enklave der ge-

mischten polnisch-tschechischen Bevölkerung bilden.

Polonika anderer Art bilden die Polonaisen von Beethoven⁶. Es sind 7 Werke mit der Bezeichnung „Polonaise“ oder „alla polacca“. Beethoven knüpft in ihnen an das im 18. Jh. weit verbreitete Tanzgenre an, das in Deutschland so populär war, daß Mattheson, Marpurg und Scheibe⁷ über die Dominanz des „goût polonais“ klagen. In Gestalt von Instrumental- und Vokalwerken (Sperontes) sowie als Opernarien ist die Polonaise tatsächlich sehr stark in die Musik dieser Zeit eingedrungen. Beethoven knüpft in seinen früheren Polonaisen an diese Tradition an. Er nimmt sie in die zyklischen Formen auf, wie in der Serenade D-Dur (op. 8), Sonate für Klavier und Flöte B-Dur (Anh. 4), als Finalrondo im Tripel-Konzert (op. 56), wie auch in das Streichquartett op. 59 Nr. 3 unter der Bezeichnung „Menuetto“.

Nur die „Polonaise“ op. 89 bildet eine autonome, virtuose Form der Konzertmusik, eine Ankündigung der weit ausgebauten Polonaisen von Weber und gewissermaßen auch der Polonaisen von Chopin.

Interessant ist, daß die Polonaisenelemente auch in die anderen, von Beethoven gepflegten Musikgattungen eindringen. In den Variationen für Klavier über ein Thema von P. Winter (WoO 75) ist eine der Variationen eine Polonaise. In vielen Menuetten, wie im Gratulations-Menuett für Orchester (WoO 3), in Nr. 7 aus den 12 Menuetten ohne Opuszahl (WoO 7), in Nr. 2 aus den 11 „Mödlinger Tänzen“ (WoO 17), treten deutliche Merkmale der Polonaise auf wie: Polonaisen-Rhythmen in der Begleitung, typisch weibliche Schlüsse, melodisch-rhythmische Formeln in den Kadenzten, Verschiebung der Akzente auf schwache Takteile usw. Sofern in den frühen Polonaisen die Begleitung in einer gleichförmigen Achtelbewegung verläuft, wird diese später durch den eigenartigen „Bolero“-Rhythmus  ersetzt. Die Polonaisen gehen von der zweiteiligen Form des Barocktanzes zur dreiteiligen Reprisenform mit kontrastierendem Mittelteil über. In der Melodik mancher frühen Polonaisen Beethovens, wie in der Serenade op. 8, hören wir ferne Anklänge an die sentimental Polonaisen von Ogiński, die vermutlich auch Beethoven bekannt sein mußten.

Das Polonaisen-Finale im Tripel-Konzert op. 56 ist schon ein weit ausgebauter Rondo mit polonaisenhaftem Ritornell und virtuos behandelten Episoden. Das Thema dieser Polonaise fußt gänzlich auf dem „Bolero“-Rhythmus in der Begleitung, der alle Abschnitte des Werkes durchdringt und in den einzelnen Parts durchgeführt wird. Beethoven verselbständigt diese Polonaise, indem er sie im Jahre 1808 als „Polonaise concertante“ für 4 Hände, und 1827 als „Grande Polonaise“ für 2 Hände herausgibt. Das ist ein Beweis der Tendenz zur Verselbständigung dieser Gattung.

Ein deutliches Symptom dessen ist die letzte Polonaise C-Dur op. 89 für Klavier solo. Hier treten schon vereint sämtliche Merkmale der autonomen Konzert-Polonaise auf, inklusive der improvisatorischen Einleitung, wie wir sie bei Chopin in der „Polonaise-Fantasie“ f-Moll op. 61 sehen. In Beethovens Schaffen bilden die Polonaisen somit ein Bindeglied, das den älteren Typ der „Polonaise galante“ mit dem für die Romantik spezifischen Typ verbindet.

Zum Schluß unserer Mitteilung über Beethovens Polonika wollen wir noch einen zweistimmigen Kanon erwähnen, den Beethoven zur Erinnerung an ein längeres Gespräch mit Karol Soliwa 1824⁸ geschrieben und diesem gewidmet hat. Das Autograph dieses Kanons befindet sich im Archiv des Czartoryski-Museums in Krakau. Sein philosophischer Text ist wahrscheinlich eine Anspielung auf den Inhalt des Gesprächs beider Musiker:

„Te solo adoro mente infinita
Fonte di vita, di verità“.

Anmerkungen

- 1 Diesen Problemen habe ich ein Buch gewidmet: „Polonica Beethovenowskie“ (Beethovens Polonika), Poln. Musik-Verlag, Krakau 1970.
- 2 Zit. A. Ch. Kalischer, „Neue Beethoven-Briefe“, Berlin-Leipzig 1902, 149.
- 3 Z. Lissa, a. a. O., 33/34.
- 4 „Mémoires de Michel Ogiński sur la Pologne et les Polonais depuis 1788 jusqu'à la fin de 1815“, Paris 1826/27.
- 5 MGG 10, 1962, Sp. 1859; Ź. Jachimecki u. W. Poźniak, „Antoni Radziwiłł i jego muzyka do 'Fausta'“, (Fürst Anton Radziwiłł und seine Musik zum „Faust“), Poln. Musik-Verlag, Krakau 1957. Bekanntlich war Radziwiłł der erste Verf. einer Musik zum Goetheschen Drama „Faust“, beendet 1835.
- 6 Z. Lissa, „Beethovens Polonaisen“, Beiträge zur Musikwissenschaft 12, 1970, 282-307.
- 7 J. Mattheson, „Grosse Generalbass-Schule 1731“, bearb. W. Fortner, Mainz 1956; ders., „Grundlage einer Ehrenpforte“, hrsg. M. Schneider, Leipzig 1910; L. Mizler, „Neu eröffnete musikalische Bibliothek“, Leipzig 1739/1752; J. A. Scheibe, „Der critische Musicus“, Hamburg Bd. 1/2, 1738/1740.
- 8 Karl Soliwa (1792-1853), Komponist, ab 1821 Professor an der Musikhochschule in Warschau für Gesang und Komposition; komponierte einige Opern, Trios u. a., schrieb „Szkółka Śpiewu Konserwatorium Muzycznego“ (Gesangsschule des Musik-konservatoriums), hrsg. in Warschau, o. J.; Soliwa weilte 1823 in Wien.

Ernest F. Livingstone

DAS FORMPROBLEM DES 4. SATZES IN BEETHOVENS 9. SYMPHONIE

Die meisten Kommentatoren führen einfach die verschiedenen Teile dieses Satzes auf, ohne sie organisch miteinander zu verbinden, oder sie versuchen, die Einheit des Satzes als Thema mit Variationen aufzustellen¹. Einige haben ihn in drei größere Abschnitte von sehr ungleicher Länge gegliedert². Baensch³ teilt den Satz nach dem Prinzip der Bar-Form in drei Teile von ähnlicher Länge; dagegen macht Sanders⁴ den ernsthaften Versuch, den ganzen Satz in eine geschlossene Form, und zwar die Sonatenform, zu zwingen.

Obwohl die Analysen von Baensch und Sanders viel sinnvoller sind als die oben erwähnte willkürliche Einteilung in drei sehr ungleiche Abschnitte, leiden sie an den folgenden Schwächen: sie stellen kaum eine organische Verbindung zu den anderen Sätzen her, und sie bringen ganz verschiedene Elemente unter dem Begriff „Coda“ zusammen. Es ist die Aufgabe einer Coda, das Erlöschen der Spannung herbeizuführen, thematisches und motivisches Material zu vereinfachen und in vielen Fällen zusammenzufassen; vor allem wird eine Coda im allgemeinen nicht neues, wichtiges Material einführen. Demnach können T. 763-842 (mit der Adagio-Episode in H-dur) unmöglich als Coda bezeichnet werden, und die strukturelle Funktion der folgenden acht Takte ist dann auch noch problematisch. Bis jetzt scheint keiner der Kommentatoren die Frage nach der Bedeutung dieser H-dur Stelle aufgeworfen, geschweige denn beantwortet zu haben.

Meiner Ansicht nach ist jene Stelle der Höhepunkt des ganzen Werkes. Wenn Sanders feststellt, daß Beethoven „im Sieg des Dur über das Moll nicht nur die 3. Tonleiterstufe (wie in der Eroica und im Egmont), sondern auch die 6. ... betont“, so kommt